

Lenguaje y voz

Pensamiento contemporáneo y experiencia poética

Gabriela Milone

Conicet - Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen

En el presente artículo realizamos un acercamiento a la experiencia poética a partir de aportes teóricos de autores que ocupan un lugar central en el pensamiento filosófico contemporáneo y que se han detenido a reflexionar sobre la problemática relación entre el lenguaje y la voz. En Giorgio Agamben, Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy y Pascal Quignard hallamos un abordaje de las vinculaciones entre el lenguaje y la voz, lo sonoro y lo semántico, nociones que se evidencian de suma importancia para las reflexiones teóricas sobre la experiencia poética en general.

Palabras claves: voz; lenguaje; poesía; pensamiento contemporáneo.

Abstract

In this paper we present an approach to the poetic experience from theoretical contributions by authors who are central in contemporary philosophical thought and that have considered the problematic relationship between language and voice. In Giorgio Agamben, Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy and Pascal Quignard we find an approach to the links between language and voice, the sound and the semantic notions of utmost importance to show theoretical reflections on the poetic experience in general.

Keywords: voice; language; poetry; contemporary thought.

*Que disait la voix? Elle vociférait
des voix, chuchotait des vocables (...) la
voix fait du bruit.*

*Michel Serres,
Le cinq sens*

En el presente artículo nos proponemos realizar un acercamiento a la experiencia poética a partir de aportes teóricos realizados por autores que ocupan un lugar central en el pensamiento filosófico contemporáneo y que se han detenido a reflexionar sobre la problemática relación entre el lenguaje y la voz. Así, las reflexiones teóricas abordan el lenguaje, el habla, la voz, lo sonoro y el sentido, nociones vinculadas a la experiencia y a la escritura poéticas que pueden ser halladas en el pensamiento de autores como Agamben, Barthes, Bataille, Blanchot, Heidegger, Nancy y Quignard. En la mayoría de estos autores puede observarse una preocupación afín por el lenguaje, en tanto que la experiencia del habla propicia una reflexión teórica sobre la voz y la palabra, el sonido y el sentido, la escucha y el habla, el silencio y el lenguaje; y, en suma, la poesía y la filosofía. Es así como en este recorrido surgen interrogaciones específicas sobre el lugar de la voz y del lenguaje en el pensamiento filosófico y en la poesía, sobre la experiencia del lenguaje más sonora que semántica, sobre lo sonoro como un acceso *otro* al sentido, sobre la voz en tanto (im)posibilidad humana por excelencia.

Cabe destacar que desde hace unos años en Argentina se viene produciendo una serie de trabajos teóricos, críticos y ensayísticos sobre esta temática de la voz y su relación específica con la escritura poética. Hallamos, por caso, las investigaciones de Nicolás Rosa, Jorge Monteleone, Ana Porrúa y Francine Masiello; como así también los ensayos de poetas como Arturo Carrera y Diana Bellessi, entre otros.

En su libro *Artefacto* (1992), Nicolás Rosa incluye un capítulo titulado “Glosomaquia” en el cual aborda la inquietante pregunta por la localización y la propiedad de la voz (de dónde viene la voz, cuál es su lugar, quién la profiere, y por ende, cuál es su verdad), para centrarse finalmente en la compleja relación entre la voz y la grafía: “cuando la voz adviene, quizá habría que decir sobre-viene, escritura, la verdad queda a mitad de camino entre la voz y la verdad”.¹ Quien retoma este trabajo de Rosa, pero para abordar la relación entre la escritura poética y su dimensión oral, es Jorge Monteleone, particularmente en un

artículo titulado “Voz en sombras: poesía y oralidad” (1999). Desde la cita mencionada de Rosa sobre el ad-venir o sobre-venir escritura de la voz, es que Montelone trabaja diversas y posibles articulaciones de la voz y la letra, afirmando que es en la poesía donde se produce la mayor manifestación de esta cuestión. Desde aquí, su propuesta no será precisamente la de estudiar la *poesía oral*, sino “la oralidad de la poesía escrita, la inflexión oral del poema como dimensión imaginaria”.² Destaca diversos niveles donde podría observarse esta dimensión oral en la escritura poética, para concluir afirmando que en la poesía, continuamente, “hay una aspiración latente que jamás da su nombre: la aspiración de una voz”.³

El libro *Caligrafía tonal* (2011) de Ana Porrúa aborda sistemáticamente una serie de poetas argentinos contemporáneos desde la hipótesis de la “caligrafía tonal” como “trazo de una época o modo singular de una escritura”.⁴ Destacamos el capítulo titulado “La puesta en voz de la poesía”, donde la investigadora propone trabajar la problemática de la voz desde un *corpus* específico y diferente: estudia aquí las “versiones vocales” de los textos, esto es, las grabaciones de lecturas de diversos poetas vanguardistas (Apollinaire, Breton, Tzara, Marinetti) y de poetas argentinos (Girondo, Perlongher, G. Helder, Prieto, Taborda, entre otros). En este recorrido, Porrúa analiza tonalidades, modalidades, registros, modulaciones en la línea general de su propuesta de *caligrafía tonal* como “ausencia (de escritura) repuesta en la voz”.⁵ De este modo, la autora sostiene que la *puesta en voz* del poema, junto a la escucha como un *espacio crítico* donde se articulan diversas lecturas, diagrama una zona donde la voz establece una relación tensiva con la escritura del poema, en tanto “puede mimarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente”.⁶

Por su parte, Francine Masiello, en su libro *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)* (2013), propone realizar una lectura que denomina “materialista o fenomenológica” de la poesía. Según la autora, este abordaje responde a la necesidad de constatar la manera según la cual la poesía llega a sus lectores en su más plena intimidad, cuya experiencia es menos teórica que física: apela a todos sus sentidos y estimula una dimensión ética de lo que Masiello denomina “respons(h)abilidad”. De allí es que el problema que propone abordar extensamente en todo el libro es el de “un ir y venir entre los efectos de la poesía en el cuerpo y los efectos extra-conceptuales de una voz imaginada en nuestro fuero interno”.⁷

Respecto a los ensayos escritos por poetas que reflexionan sobre la voz en la escritura poética en general, encontramos dos trabajos. El breve y esclarecedor texto de Arturo Carrera, titulado “1949: la voz” incluido en *Ensayos murmurados* (2009) y el más extenso e igualmente iluminador trabajo de Diana

2. MONTELEONE, Jorge. Voz en sombras: poesía y oralidad, 1999, p. 149.

3. Ibidem, p. 153.

4. PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal*, 2011, p. 16.

5. Ibidem, p. 17.

6. Ibidem, p. 152. Destacamos que en esta misma línea de reflexión podrían ubicarse las indagaciones de Irina Garbatzky que, en el contexto de su investigación doctoral titulada “Poesía y performance. Teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la plata (Bs. As., 1984-Montevideo, 1993)”, ha abordado poéticas como la de Marosa di Giorgio tanto en las configuraciones de sus textos “escritos” cuanto en la vocalidad de sus puestas en escena (performance). Del mismo modo, en un trabajo reciente, titulado “La política de la voz. Batato Barea en *Lo que el viento se llevó* (Bs. As., 1989)” (disponible en <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>. ISSN 2250-5741, 2012), aborda la performance de Barea desde la noción de “política de la voz” de Mladen Dolar (autor que más adelante introduciremos en nuestro recorrido). En este trabajo, Garbatzky analiza la confluencia de la parodia y la ironía como diferentes “modos de fuga de corporalidad rígida”, y de la introducción de nuevas técnicas escénicas en el contexto de la posdictadura en Argentina.

7. MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz*, 2013, p. 13.

8. Respecto de Blanchot, Foucault menciona esta experiencia de “lo que está antes de toda palabra, por debajo de todo mutismo: el murmullo continuo del lenguaje” (en “El pensamiento del afuera”, 1999, p. 317). En esta línea, pues, se halla la reflexión sobre lo neutro en Blanchot como un pensamiento y un lenguaje extremo, suspendido, incesante; un *pensamiento que al pensarse* se va erosionando hasta ser un murmullo, una voz sin voz, un habla fragmentaria. Estas reflexiones a su vez se relacionan y dialogan con las indagaciones sobre la cuestión del *hay* de un pensador cercano a Blanchot como lo fue Levinas. En *De la existencia al existente* Levinas aborda el *hay* en tanto dimensión impersonal, un “ello” que supone la paradoja de un silencio ruidoso, de un murmullo amenazador. En *El diálogo inconcluso*, Blanchot hace referencia a estas reflexiones de Levinas, para luego continuar su pensamiento sobre un tipo de una presencia que se acerca a la ausencia, a lo evanescente del murmullo y el grito, lo que escapa al *logos*: habla imposible, tan sólo posible en la poesía. Hemos abordado largamente estas cuestiones en nuestra Tesis Doctoral titulada *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (Universidad Nacional de Córdoba, 2012). Volveremos más adelante sobre algunas reflexiones de Blanchot, sobre todo en lo que atañe a la pregunta por la voz y su relación sobre el lenguaje.

9. CARRERA, Arturo. *Ensayos murmurados*, 2009, p. 28.

10. BELLESSI, Diana. *La pequeña voz del mundo*, 2011, p. 10.

11. Ibidem, p. 13.

Bellessi, *La pequeña voz del mundo* (2011). Indudablemente, las páginas de Carrera se incluyen en una reflexión general –en la cual se pueden oír los ecos de una modulación blanchotiana (vía Foucault) del tema– sobre el “murmullo” como operador de la escritura, esto es, sobre la experiencia de una voz que *murmura* sin poderse determinar el quién ni el qué de la escritura.⁸ Porque, en ese espacio abierto del escribir, murmuran “muchas bocas” dice Carrera en el inicio de su libro; dado que “oímos voces, somos guiados por una voz como un dedo índice que cumple la misteriosa función déictica parental sin la cual seríamos niños salvajes o animales”.⁹

En relación con esta experiencia de la escucha de voces que conduce a la escritura, Diana Bellessi sostiene que la escritura del poema es llevada a cabo por “esa pequeña voz del mundo” a la cual hay que aprender a escuchar acallando los sonidos altos que nos rodean. La voz del poema, pequeña y perteneciente al mundo, a lo humano, a la materia de la lengua es, según la ensayista, “la idiota de la familia” que debe “permanecer atenta a lo inútil, a lo que se desecha” y así poder “tejer una red de cedazo fino capaz de capturar las astillas de aquello que se revela”.¹⁰ Entre atención y artesanía, la voz del poema sabe que lo que canta es *lo que resta*, y que la voz se torna “instrumento, trémolo, crescendo, disminuyendo”.¹¹

A pesar de estos estudios producidos en el ámbito intelectual y crítico argentino, hallamos que en los trabajos mencionados no se profundiza la pregunta por la voz desde una perspectiva filosófica como la que nos proponemos sistematizar y sintetizar en estas páginas; ya que, salvo por algunas reiteradas alusiones a Roland Barthes, hay una ausencia general de reflexión teórica sobre la voz desde la perspectiva de Agamben, Bataille, Blanchot, Heidegger, Nancy y Quignard. De este modo, nuestras páginas recorrerán algunos de los textos cruciales de los mencionados pensadores, atendiendo a las relaciones que se establecen entre la voz y el lenguaje, fundamentalmente en la experiencia y escritura poéticas.¹²

La pregunta por la voz

¿Es posible preguntarnos: qué es la voz? Si la voz es *algo* común o *algo* singular, o incluso si fuera meramente funcional ¿qué es *en sí* la voz? Entre lenguaje y silencio, entre habla y mudez, entre lo verbal y lo no verbal, se abre una zona de reflexión en torno a la voz como experiencia, y fundamentalmente, como experiencia poética. Recordemos a Lacoue-Labarthe¹³

cuando interroga por la posibilidad poética de una *experiencia muda*, despojada de lenguaje. Si *experiri* implica un paso por el peligro, en el caso de la poesía, ese pasaje adviene allí donde el lenguaje cede de manera inesperada, donde la palabra falta y muestra su hendidura en el aliento, en el grito, en el balbuceo, en el murmullo, en el puro sonido, en la exposición de *la voz sola*.¹⁴ Entonces, insistamos en la pregunta por *qué es la voz* pensada desde la experiencia poética: podríamos arriesgar que aquí la voz se manifiesta como un resto, un exceso o un vacío de pensamiento. La voz resta im-pensada, aunque su-puesta. Expliquémonos recordando a Benveniste cuando afirmaba que “no hay lenguaje sin voz”¹⁵ y que esto establece la diferencia con las abejas, por caso, en las cuales no podría hablarse de la existencia de un lenguaje sino de una danza cuyo movimiento está completamente codificado. La voz es el sostén del lenguaje, y prueba de ello –para Benveniste– es que *hay lenguaje en la oscuridad*. Si las abejas no se ven, desconocen el mensaje: en su oscuridad no hay comunicación. Pero para el hombre, la ausencia de luz no apaga la voz ni anula el lenguaje: hablamos en la penumbra y sabemos –vía Bataille– que la experiencia poética, como el erotismo, está del lado de la fiesta nocturna del derroche donde se suspenden las actividades regladas del día, del trabajo, de las leyes del sentido. La poesía se da en la noche de los cuerpos, diría Bataille; porque la voz asegura que hay lenguaje en la oscuridad, según Benveniste.

Sin embargo, pensemos ahora en Agamben, para quien “la voz humana” ha significado un proyecto de reflexión crucial en su obra. Podría pensarse que Agamben da un sentido diferente al argumento de Benveniste, en tanto piensa que si la danza, el movimiento codificado (pero más aún: el zumbido) fuera la voz de las abejas (así “como el chirrido es la voz de la cigarra o el rebuzno es la voz del asno”¹⁶), la pregunta es por cuál sería entonces la voz del hombre. En el caso de que exista la voz humana: “¿acaso el lenguaje sería esta voz? ¿Cuál es la relación entre la voz y el lenguaje, entre *phoné* y *logos*? Y si algo así como una voz humana no existe, ¿en qué sentido el hombre puede ser definido como el animal que posee el lenguaje?”.¹⁷

Sabemos que Agamben ha trabajado largamente este tema en el seminario *El lenguaje y la muerte*, reflexión que lo llevó a afirmar –desde Hegel y con Heidegger– que el hombre tiene el lenguaje pero sobre la estructura negativa de la voz; esto es, que el lenguaje se da en el quitarse de la voz como mero sonido, en su sustraerse ante el sonido articulado. Sin embargo, insistamos aún en otra afirmación de Benveniste, la cual sostiene que “el lenguaje está en la naturaleza del hombre pero él no lo ha fabricado”, y así se opone a todos las posibles figuraciones del origen del lenguaje: “nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo (...) Es un hombre ha-

12. Cabe destacar que este recorrido responde a un estudio del tema inserto en un trabajo de investigación grupal, cuya transferencia de resultados parciales se vio plasmada en el dictado de un seminario de grado en la carrera de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en el 2011. El seminario se denominó “El lenguaje y la voz: una aproximación a la experiencia poética desde el pensamiento contemporáneo”, cuyo dictado estuvo a mi cargo y contó con la participación de Dr. Emmanuel Biset, Lic. Adriana Canseco, Lic. Juan Manuel Conforte, Lic. Natalia Lorio, Lic. Franca Maccioni y los alumnos Javier Martínez Ramacciotti y Natalia Muñoz. A su vez, actualmente la mayoría de estos investigadores conforman un equipo de investigación, en la misma universidad, denominado “Las experiencias de la voz, la imagen y el cuerpo en escrituras poéticas contemporáneas (1980-2010)”.

13. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia*, 2006, p. 25 y ss.

14. Esta expresión de “la voz sola” es tomada por Agamben de Gaunilon: “cogitatio secundum vocem solam”. A lo largo de estas páginas veremos cómo, desde este “pensamiento de la voz sola”, el filósofo italiano sigue su reflexión sobre la experiencia de la voz en vinculación a un pensamiento que busca arriesgarse a un “más allá de las proposiciones significantes” (AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 32 y ss).

15. BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*, 1999, p. 180.

16. AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae. Infancia e historia*, 2004, p. 214.

17. Ibidem, p. 214.

18. BENVENISTE. *Problemas de lingüística general*, 1999, p. 180.

19. Esta expresión es tomada por Agamben (en “Experimentum linguae”. *Infancia e historia*. 2004) de “El pensamiento del afuera” de Foucault (en *Entre filosofía y literatura*. 1999. p. 298) cuando éste habla del “despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada (...) expansión indefinida del lenguaje”.

20. BATAILLE, Georges. *La experiencia interior*, 1981, p. 79.

blante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del Hombre”.¹⁸ Esta última afirmación adoptaría un tono interrogativo en Agamben, porque antes que nada: ¿se trata del lenguaje o de la voz?, ¿qué sería lo propio del hombre?, ¿lo sonoro o lo semántico?, ¿lo sonoro-semántico, el sonido que significa; o la *mera* voz del hombre, eso que ha perdido al articular el sonido en el lenguaje? Cabe reiterar que Agamben reflexiona estas cuestiones cerca de Heidegger, para quien la afirmación de Benveniste no sería ajena en tanto le atribuyamos un sentido diverso: en el lenguaje (y lo sabemos: no en todo lenguaje, no en el lenguaje de la técnica ni de la ciencia sino en el habla poética) se abre y se da el acontecimiento de la verdad. En la palabra poética escuchamos *algo* que señala una ausencia (de lo sagrado) que nos conduce al silencio. Así, por el habla poética acontece la medida del hombre en el mundo, pero al mismo tiempo evidencia la impotencia humana de nombrar lo desconocido, lo cual abre la pregunta por el lado negativo del lenguaje, por aquello que no puede, por su impotencia semántica –aunque no sonora.

Ante lo innombrable y lo desconocido, el lenguaje es potencia negativa para Agamben, o mejor, es una im-potencia que se dirige a sí misma, esto es, es un no-poder-no-emitar sonido ante una experiencia límite: el grito, la voz en estado *bruto*¹⁹, puro, la materia sonora sin articulación de significado.

Recordemos aquí a Bataille una vez más: si el significado se ubica del lado de la utilidad y de la sensatez en el sistema del lenguaje, en el trabajo y el ordenamiento de la vida, entonces el sonido del grito, del llanto, de la risa, del lenguaje sacrificando su sentido, es lo que enseña la definición del hombre justamente cuando éste toca sus propios límites, cuando muestra así su *parte maldita* e in-humana. En la experiencia de su fondo, el hombre se abre a lo inhumano de su voz, a la insensatez del sonido puro, crudo, salvaje, eso que parece ser propio del hombre (el llanto, la risa, el grito) pero que lo muestra en el umbral de las leyes del lenguaje, en la falla de la palabra, en la hendidura del significado. La risa y el grito liberan al sujeto y lo abren a una dimensión donde su humanidad se encuentra con su animalidad y con la de los otros. En lo abierto de esta experiencia, “la existencia animal, que mide el sol o la lluvia, se burla de las categorías del lenguaje”²⁰; porque sin lenguaje categorial, pero con el grito de la voz humana en la experiencia sagrada de los límites, el hombre de la experiencia interior batailleana se desliza hacia la suspensión del discurso en el extático juego del derroche de los significados, de la desviación y del sacrificio de los sentidos en la experiencia poética. De este modo, su búsqueda es la de una apertura en ese in-humano rictus poético donde resuena el grito insensato de la voz ante la

alegría inseparable del llanto, del éxtasis hecho en el suplicio.

Quizá de manera menos intempestiva, pero en la misma estela de la crítica batailleana, Blanchot sostiene que –de manera contraria al pensamiento occidental y su lógica de lo visible que guía al conocimiento y al lenguaje– la voz se impone a la experiencia poética en tanto esquivo la lógica representativa y re-tumba en un espacio *otro*, abierto sobre el afuera. La voz para Blanchot despierta tanto a la representación cuanto al sentido, y conlleva un privilegio único: el de “proporcionar a la literatura una experiencia indecisa a la que se despierta como en el umbral de lo extraño”.²¹ Esa in-decisión a la que la voz despierta con-voca al afuera de lo decible y habla pero sin palabras, sin nadie que se arrogue la voz como propia, en el anonimato del sonido del grito.

Para Blanchot, la voz no se ubica entonces ni del lado de la naturaleza ni del lado de la cultura, sino que diagrama un espacio *otro*, re-doblado, de re-sonancia, donde no hay quién ni cuál, sino una zona in-cierto, des-conocida, des-acordada. La voz es fugaz, fugitiva, desaparece apenas proferida, está destinada al silencio, rompe con la representación y se da en la im-personalidad. Y afirma aún Blanchot: “es una llamada silenciosa a una presencia-ausencia que es anterior a todo sujeto y a toda forma y que, anterior también al comienzo, sólo se indica como la anterioridad, siempre retraída en relación con lo anterior”.²²

En relación a esta extraña anterioridad de la voz, y a las figuraciones del origen del lenguaje en el hombre que desdeñaba Benveniste, un escritor como Quignard se dará a la tarea de ficcionalizar ese origen (eso que el autor denominará como “lo anterior” [le jadis]); buscará novelar, en un movimiento que oscila solapadamente entre el pensamiento mítico y el psicoanalítico, a ese hombre separado del lenguaje, para intentar pensar lo im-pensado de la voz. En *lo anterior* que indica un tiempo anterior al tiempo (o mejor, un tiempo sin tiempo), antes de que seamos, ya somos un grito, un gemido, un sonido sin sentido al límite de los cuerpos. Venimos y habitamos esa escena nocturna en la que nunca estuvimos pero donde ya somos: somos y moramos la voz inarticulada del deseo.²³ Así, Quignard explora los sonidos anteriores al lenguaje, aquello que nombra como “tarabust”: se trata de esos sonidos perturbadores, aquellos a los que no se puede dejar de oír (y, en filiación etimológica, de *obedecer*), ruidos como semillas de las que venimos y a las que no hacemos más que atender. La búsqueda para Quignard es la del “tarabustante sonoro anterior al lenguaje”,²⁴ ruido incomprensible del origen, sonidos sordos ya oídos desde el vientre de la madre, y aún antes, desde el jaleo rítmico con el que fuimos concebidos. En esta misma línea de reflexión, Quignard atiende también a la voz de la

21. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 413.

22. Ibidem, p. 414.

23. Cfr. QUIGNARD, Pascal. *La Nuit sexuelle*, 2007.

24. QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, 1998, p. 235.

25. Nos permitimos reenviar a nuestro artículo “Sobre la voz y el lenguaje: Agamben, Barthes, Quignard” (en *Animales, Hombres, Máquinas. I Coloquio Nacional de Filosofía. Actas*. Río Cuarto, Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Río Cuarto, 2009, pp. 89-96) donde hemos abordado más largamente algunas de estas cuestiones.

26. DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*, 2007, p. 70.

27. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 587.

28. LEIRIS, Michel en DERRIDA, Jacques. *Tímpano. Márgenes de la filosofía*, 1989, p. 29.

29. SERRES, Michel. *Le cinq sens*. 1985, p. 187. [La traducción es nuestra].

30. Cfr. BARTHES, Roland. El «grano» de la voz. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, 1986, pp. 301-312.

31. DORRA, Raúl. El nido de la voz. *La casa y el caracol*, 2006, p. 39.

madre, esa voz que –como la risa y el pánico– se contagia; y a la voz cantante, sin edad y sin sexo, de los castrados del siglo XVIII.²⁵ Pero cabe decir que en este recorrido el autor no dejará de destacar una característica clave, presente en la mayoría de las reflexiones sobre el tema: la evanescencia de la voz. Mladen Dolar es quien sistematiza estas reflexiones, centrando parte de su recorrido en el “objeto voz” como “mediador evanescente”, vale decir, como aquello que hace posible el significado pero desaparece en él, disolviéndose como sonido en el significado que produce. Así, la voz se da como “una presencia trunca construida alrededor de una falta”²⁶ en tanto su evanescencia como puro sonido da cuenta de una presencia anterior, nunca presente, siempre articulada como ausencia, como pérdida, como *algo* que falta pero que sin embargo deja su marca, su huella, su *resto*.

Dolar agrupa las reflexiones sobre la voz en dos líneas: las que enfatizan el lado prelingüístico y las que se ubican del lado poslingüístico; y así, por un lado, encontramos aquello que la voz encierra pero que no queda ni del lado del significante ni del lado del significado, exclusivamente; y por el otro, la voz presentándose más allá del lenguaje, superándolo en tanto sonido articulado y significativo. Del lado prelingüístico estaría el acento, la entonación y el timbre de la voz, en tanto se trata de rasgos que, en términos generales, dan cuenta de la materialidad, la cadencia, la inflexión, la singularidad de una voz. Y del lado poslingüístico, podríamos pensar la risa de Bataille, que en principio es humana y no animal, aunque su destello y apertura da cuenta de una cierta re-percusión de la animalidad de/en el hombre. También aquí ubicaríamos el canto, que para Blanchot es “algo misterioso”²⁷, y en la misma línea, Leiris piensa que se trata del enigma del lenguaje cuando pasa de lo hablado a lo cantado (“misteriosa es la voz que canta, con respecto a la voz que habla”²⁸); o Serres, invirtiendo los términos, dice que “quien habla canta bajo la lengua, ritma el tiempo bajo el canto, sumerge el ruido de fondo bajo su ritmo”.²⁹ Y también para Barthes el canto supone el interrogante del encuentro de la lengua con la voz, ese pasaje de las palabras por la música cuando la voz muestra su “grano” y acontece en su doble postura: como lengua y como música.³⁰

La voz que ríe y la voz que canta muestran su textura y disrumpen el lenguaje abriendo un espacio *otro*, una excedencia de significado en el despliegue sonoro de su materialidad. En este sentido, Dorra habla de un “plus de sonido”,³¹ de un excedente que completa las palabras y que puede hacerlo ya sea acentuando en lo semántico (y aquí hablaríamos de la importancia de las tonalidades y las modalidades en el *querer-decir*), ya sea acentuando en lo sonoro (vale decir, cuando la voz se escabulle del sentido para mostrar otra cosa, un *umbral*, un

límite, un *afuera* que se sustrae al significado). De este modo, para Dorra la poesía supone la conjunción de lo sonoro y lo semántico en tanto acontece en un continuo y conjunto movimiento producido por la captación del sentido y la manifestación del sonido. No obstante, más allá de este doble movimiento, la importancia de la voz en la poesía radica además en la posibilidad de abrir la reflexión hacia esa experiencia indecisa, ambigua y paradójica de la voz en la fugacidad, en la transitoriedad, en la continua relación tanto con una ausencia y una falta cuanto con un exceso, un suplemento, un resto que resiste.

Entre música y lenguaje, entre canto y concepto, entre entonación y reflexión, la voz ¿es huella o pura inmediatez?, ¿es ausencia sin más o presencia-ausencia? Y aún, en ese umbral in-cierto, se abre además *otra* pregunta: ¿la voz nos pertenece?

La no pertenencia de la voz

“No conozco mi voz” decía Barthes³² y así se abre un espacio de no pertenencia, de suspensión de lo conocido y de lo nombrable; la voz es un objeto que se resiste, afirmaba también Barthes en el dossier que finalmente no abrió en el seminario de *Lo Neutro*, porque la voz suscita el adjetivo y el adjetivo es el comercio de la predicación.³³ Sin embargo, en *Barthes por Barthes* había ya probado un adjetivo para la voz: “breve”, brevedad que alude a “la caída agotadora del lenguaje”, a la voz que acontece sin retórica pero no sin término. De este extraño ser, apenas se sabe si es sólo sonoro; y sin embargo no se duda de la voz que “está siempre ya muerta” y que es por “una denegación desesperada por la que la llamamos viva”.³⁴ La voz, esa “muda maravilla” para Agamben,³⁵ cuyo lugar inaccesible en el hombre la hace inasible, está ya muerta, es una “desposesión y una fuga”, dice también Agamben.³⁶ En ella se des-posee el lenguaje y se retira la vida: la voz se quita, está quitada como voz en el lenguaje. En este punto, arriesguemos aún otra pregunta, una más: ¿es posible postular una escritura de la voz, esto es, una grafía que imite esa fuga y esa des-posesión, esa manera de quitarse, ese estar *en ausencia*? Dice Pascal Quignard:

G. W. F. Hegel ha escrito: la voz tiene por característica el perderse al exteriorizarse. Una vez emitido, el sonido desaparece, devorado por el aire. Es por esto que los romanos de la antigüedad dejaban a las mujeres en los funerales emitir gritos quejumbrosos, desprovistos de toda significación, a fin de que el dolor devenga algo extranjero en ellas.

32. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1995, p. 80.

33. En un sentido (y un uso) diverso a esta concepción de “adjetivo” de Barthes, Nicolás Rosa en “Glosomaquia” (*Artefacto*. 1992. p. 60) sostiene: “El elenco de las voces es alucinante: la voz en falsete, la voz sibilina, la voz melíflua, la voz blanca, la voz lastimera, la voz extrema, la voz silenciosa, la voz gutural (...) Una hiperglosia de las voces convoca los sordos oídos”. Hemos abordado la “guturalidad” en nuestro ya citado “Sobre la voz y el lenguaje...”. Allí sostenemos: “La boca come y expira; la boca no sólo habla, también guarda su brote salvaje, su grito animal, su sonido inhumano: la *guturalidad*, ese sonido gutural de la lengua plegada contra el velo del paladar, boca cerrada saboreando su propia piel, su propio fondo, entreviendo el abismo de su garganta. Sonido sordo el gutural, tan animal como humano, que cifra el dolor, la rabia, la impotencia, que iguala a todas las bestias que manducan en la tierra, en el ‘mundo infrahumano del sufrimiento físico’, como dice Barrenechea a propósito de *Gutural y otros sonidos* de Estela Dos Santos”.

34. *Ibidem*.

35. AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*, 2008, p. 148.

36. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1995, p. 80.

37. QUIGNARD, Pascal. *Sordidissimes. Dernier Royaume*, V, 2005, pp. 23-24 [La traducción es nuestra].

38. Cfr. QUIGNARD, Pascal. *El nombre en la punta de la lengua*, 2006.

39. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 587.

40. Ibidem, p. 105.

41. QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música*, 1998, p. 145.

En la evocación vocalizada, repetida sin cesar, extraen su dolor y en el fondo también cualquier cosa de objetivo, cualquier cosa que se enfrente al sujeto cerrado sobre sí mismo o plegado en su sufrimiento. La objetivación de la música coral consiste en una voz insensible, arrojada fuera del cuerpo. Aquel que ha sufrido la pérdida, reúne lo perdido en el seno de su quejido, abandona su cuerpo y se descompone en la atmósfera del mundo.³⁷

El sonido desaparece, la voz estuvo siempre ya muerta, conlleva –en términos de Agamben– una “doble negatividad”, porque no sólo está puesta como voz quitada en la que se da el *paso* del animal al hombre, sino que además la voz es indecible, sólo muestra el lugar del lenguaje pero sustrayéndose, muriendo en su nacimiento. La voz quitada, la voz perdida, da cuenta de la doble negatividad del *neuter*: ni uno ni lo otro, ni puro sonido ni solo significado. Barthes en *Lo Neutro* no abrió finalmente el dossier de la voz porque le parecía un “tema veleidoso” para el que no tenía ninguna figura. Sin embargo, sugiere el tema que no trata, esto es: la voz y su relación con lo neutro. Pero en esa pasión del pensamiento que, según Heidegger, es la pregunta, continuamos interrogando: ¿por qué la voz sería un neutro?, ¿acaso porque supone pérdida y no atribución, porque acontece como im-potencia? El sonido es lo ya muerto de la voz, es el tiempo fúnebre de la voz perdida en una palabra. La voz es el espacio de la falta, objeto inhallable sólo situable, según Quignard, en “la punta de la lengua”³⁸, más breve que la palabra más breve que hayamos sido capaces de inventar. En la brevedad de un espacio de muerte y de pérdida, la voz es un neutro que rechaza la retórica pero no la ternura, es un extraño ser que acaso no sea sólo sonoro, sino algo *más*: algo inclasificable, suspendido, desconocido.

Ya mencionamos que para Blanchot “cantar es algo misterioso”,³⁹ y vimos también que a ese misterio Barthes lo llamó “grano”, lugar inlocalizable, espacio de la voz que no puede ubicarse ni en el lenguaje ni en el silencio, ni en lo articulado de la palabra ni en lo desarticulado del grito: ambigüedad de lo sonoro y lo insonoro, doble negatividad, neutro. Pero en este punto, cabe mencionar que la idea de lo neutro para Blanchot supone que sólo un negativo permite captar lo otro de lo otro que afirmaría lo neutro,⁴⁰ y es así como nos preguntamos por cual sería entonces el negativo de la voz: ¿el silencio?, ¿el no-lenguaje?, ¿la ausencia?, ¿la afasia?, ¿el anonimato?, acaso ¿la impersonalidad? Nos arriesgamos a pensar que quizá sea el eco, esa “voz de lo invisible” para Quignard,⁴¹ pura repetición de lo que nace ya muerto, insignificancia del sonido en la reiteración que se desvanece, remitiéndose incesantemente a su misma re-sonancia.

En esta misma línea de reflexión, pregunta Blanchot: “¿quién habla cuando habla la voz? Aquella no se ubica en ninguna parte (...) sino que se manifiesta en un espacio de redoblamiento, de eco y resonancia donde no es alguien, sino ese espacio desconocido”.⁴² Y más adelante concluye “¿cuál es esta voz? No es algo que oír, quizá el último grito escrito”.⁴³ La voz, ese residuo, suplemento o lapsus, ese resto cuyo negativo no está en el silencio sino en el eco impersonal e inclasificable, se abre a la escritura *en ausencia*, como último grito o *canto tácito*; grito o canto que *se escriben* en resonancia, en un movimiento de escritura *murmurada* dada en un espacio inhallable, más cerca de la piel estremecida de las palabras que de la articulación del sentido.⁴⁴

Acaso estamos rozando esa “escritura en alta voz” de la que hablaba Barthes sobre el final de *El placer del texto*,⁴⁵ escritura vocal que no busca pertenecer a la expresión sino a la *inflexión*, a esa mixtura amorosa entre tono y lenguaje, piel y escritura, cuerpo y palabras: poesía, en suma. Efectivamente, es en la escritura poética donde abiertamente puede hallarse esa búsqueda barthesiana de un texto “donde se pudiera escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, del lenguaje”.⁴⁶ Es en la lengua que articula los sonidos de un cuerpo en la brevedad y la evanescencia de la voz donde acontece la poesía como experiencia de ese umbral extraño donde la palabra se muestra rozada en su propio límite. Es esta experiencia lo que Agamben en *Idea de la prosa* piensa como el punto en el que acaba el lenguaje para dejar advenir no algo así como *lo indecible* sino “la materia misma de la palabra”.⁴⁷ Es la exposición absoluta de la lengua, donde ésta muestra su revés vacío de significado para acontecer como la experiencia donde el lenguaje tiene su lugar. *Ahí* (en la materia del lenguaje expuesta en la experiencia poética) el lenguaje *es* (se muestra en estado bruto, materia voluptuosa). Así, para Agamben, el poeta (como su par inseparable: el infante) hace la experiencia de uno que está solo frente al lenguaje, que se halla sin lengua ante la exposición absoluta de la materia de las palabras. *La lengua de la poesía* es aquella para la cual no hay palabras aprendidas con anterioridad, aquella que se abre a la inmensidad sonoro-semántica de todas las posibilidades combinatorias; y allí el poeta, como el infante, aprende a balbucear los fonemas de todas las lenguas posibles, pero aún sin hablar ninguna en particular. En esta experiencia, el poeta no puede acudir a la gramática porque no sabe fingir: no tiene las palabras antes de pronunciarlas, no posee el lenguaje en secreto. La experiencia propiamente poética es la de la exposición de una materia inaudita: las palabras balbuceadas en una lengua aún

42. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 414.

43. Ibidem, p. 514.

44. Nos permitimos remitir a nuestro artículo “La voz en la experiencia poética” (en MILONE, Gabriela (comp.). *La obstinación de la escritura*. Córdoba: Postales Japonesas, 2013) donde profundizamos esta línea de reflexión sobre la voz de Blanchot para el abordaje específico de la producción poética de Oscar del Barco.

45. BARTHES, Roland. *El placer del texto*, 2003, p. 108.

46. Ibidem, p. 109.

47. AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*, 1989, p. 19.

48. Cabe mencionar en este punto que Agamben recorre la escritura poética de ciertos autores desde estas nociones: especialmente la de Celan en “Idea de la única” (*Idea de la prosa*), y la de varios poetas italianos en *Categorie italiane*. De este libro, destacamos el trabajo “Pascoli e il pensiero della voce” donde especialmente aborda la poética de Pascoli en relación a “la voz sola” (noción que a su vez puede hallarse trabajada en el texto “Idea del lenguaje” de *La potencia del pensamiento*), donde interroga: “¿Es posible encontrar también en su poesía una dimensión del lenguaje que, presentándose con las características (...) del “pensamiento de la voz sola” y de la glosolalia, tenga su lugar entre el quitarse del mero sonido y el advenimiento del significado?” (*Categorie italiane*, 2010, p. 65 [la traducción es nuestra]).

49. AGAMBEN, Giorgio. Experimentum linguae. *Infancia e historia*, 2004, p. 214.

50. AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*, 2008, p. 192.

51. AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*, 1996, p. 48. Afirma Agamben que “el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, es decir, tomándolo en su negatividad”. La negatividad cifrada en el lenguaje es una experiencia de lo que puede ser indicado pero no dicho, es la experiencia de un “querer-decir” que, según sostiene Agamben, es lo inefable mismo del lenguaje, ese “no-dicho” que todo “querer-decir” cifra y que yace en el lenguaje como negativo (*El lenguaje y la muerte*, 2008, p. 31 y ss.).

no aprendida, quizá nunca aprendida, siempre ex-puesta en la voz sola.⁴⁸

¿La imposibilidad de la voz humana?

Cabe destacar que la *in-fancia* indicaría para Agamben ese punto en el que hombre y lenguaje muestran su co-pertenencia, lugar donde el hombre aún no habla una lengua en particular y el lenguaje no articula sentidos ni dice palabras, donde el hombre balbucea sonidos y el lenguaje despliega su desnudez material. Sin embargo, resta una pregunta clave para pensar la experiencia de la voz en su vinculación con la *in-fancia*: ¿dónde se articulan esos sonidos que exponen la materia del lenguaje? Y más aún ¿cuál sería *ese lugar* donde el lenguaje muestra su lugar? Dado que no es en la palabra, sino en el límite de su interrupción (que no conduce por ello al silencio): ¿dónde situar el *experimentum linguae* de la *in-fancia* y de la *voz sola*? ¿Cómo pensar los límites del lenguaje, prescindiendo de una trivial teoría de lo inefable? Porque Agamben sostiene que para que haya *lo decible* el lenguaje presupone *lo indecible*: aquí radica su *fundamento místico* que habría que poder liquidar si queremos hacer una experiencia de los límites de la palabra, en donde nos encontraríamos no con lo inefable sino con la materia de “lo máximamente decible”⁴⁹, esto es, con todo lo que el lenguaje efectivamente puede decir puesto que se muestra en su máxima potencia.

En *El lenguaje y la muerte* Agamben piensa la suspensión del lenguaje en el lugar negado de la voz del hombre, voz que se quita en el hombre para ser articulación de sonidos en el lenguaje; voz que es ausencia y negatividad que el hombre sólo podrá revertir con “el fin del pensamiento”⁵⁰, cuando haga la experiencia de su voz quitada en el *experimentum linguae* de ese sonido que no posee pero que a su vez es lo único que podría dar cuenta de su humanidad. Es en este sentido que la voz, *la voz humana*, es la im-posibilidad misma para el hombre: se trata de su doble negatividad, de la ausencia de la voz pura, del puro sonido sin sentido; y de la voz que se desvanece en el mismo momento en que se emite. Presencia-ausencia, ausencia-presente: la voz es esa im-potencia vuelta sobre sí misma, ese no-poder-no-ser-presente, y al mismo tiempo, ese no-poder-no-estar-ausente. La voz es un *umbral*, un *entre*, un espacio de pura exterioridad que (como el silencio) no se define por ser un espacio “otro” con respecto al lenguaje, sino que es “el ser-dentro de un afuera”, esto es, “el ser-en el lenguaje de lo no-lingüístico”.⁵¹

Si el hombre no tiene voz (o sí la tiene, pero como *falta*, como *voz quitada*), sólo la experiencia poética podría dar la clave para hacer de esa pérdida, de esa ausencia, de esa negatividad inquietante, una zona de experiencia, de experiencia con la lengua donde la voz no se emita infructuosamente ante lo indecible, sino que se enfrente, como citábamos anteriormente, a lo “máximamente decible”. Es la experiencia poética la que se arriesga ante lo irrepresentable de la voz, de lo perdido, de lo negativo, de la interrupción de la palabra; de aquello que sólo sabe darse por fuera de las representaciones, los conceptos, las categorías, en la autorreferencialidad del lenguaje experimentado en su materialidad.

Si el hombre se tiene *como hombre* en el lenguaje a costa de perder la voz, entonces se configura como ese *animal afónico* que se sabe solo ante las palabras, abandonado y expuesto a la materia bruta de los nombres. Entonces ¿cuál es la tarea de un pensamiento que sea conciente de ésta, su intemperie; que se dé a su fin abrazando la poesía en la articulación de fonemas balbuceantes? Pregunta Agamben: “¿Es posible un discurso que, sin ser un metalenguaje ni hundirse en lo indecible, diga el lenguaje mismo y exponga sus límites?”.⁵² Podríamos rápidamente responder de manera afirmativa, decir que sí es posible y que ese *de-curso* se llama “poesía”; pero también deberíamos pensar que ese *dis-curso* podría ser el “del camino al habla” de Heidegger, el de “lo imposible” de Bataille, el de “la espera el olvido” de Blanchot, el de las “ideas” del mismo Agamben, el de la “retórica especulativa” de Quignard, el del “corpus” de Nancy: esto es, *discursos* que no temen mostrarse como infantes ante los límites del lenguaje; *discursos* que no juegan a escudarse en lo inefable; *discursos* que se saben a la intemperie de sus propias palabras fallidas; *discursos* que se enfrentan a la negatividad de la voz perdida dando cuenta de su extrañeza; *discursos* que se asoman al umbral de lo decible no para denunciar lo que no puede ser dicho y que debería resguardarse como un misterio, sino que se abren a la experiencia de la materia del lenguaje aún sabiéndolo perdido.⁵³ En este sentido, en estas experiencias de la voz ante el lenguaje, no se opondrían filosofía y poesía, sino que antes bien, ambas sendas se entrecruzarían y experimentarían un mismo riesgo: la soledad absoluta ante la materia bruta del lenguaje, ante el misterio, no de algo *indecible*, sino de que el lenguaje *sea, tenga lugar*. Recordemos aquí a Nancy cuando afirma que si accedemos al sentido, si llegamos a hacer (*poiesis*) un acceso al sentido, esto siempre se da *poéticamente*. No obstante, cabe aclarar que, para Nancy, la poesía “no produce significaciones” en tanto que no es acción sino “exacción” de sentido⁵⁴, vale decir, que exige aquello que se le debe a la palabra: el acceso al sentido, un tipo de acceso que no se constituye como “conteni-

52. AGAMBEN, Giorgio. Idea del lenguaje. *La potencia del pensamiento*, 2007, p. 39.

53. Nos permitimos hacer ese juego de palabras entre *de-curso* de la poesía y *dis-curso* del pensamiento, siguiendo al mismo Agamben cuando, en “Idea de la prosa” (*Idea de la prosa*, 1989, pp. 21-23) y en “La fine del poema” (*Categorie italiane*, 2010, pp. 138-144), estudia esa institución propiamente poética del *enjambement* y del fin del verso, el punto de su “versura” (vale decir, el punto en el que el arado da la vuelta, al final del curso). Si ‘discurrir’ es continuar el curso, seguir la corriente (Corominas y Pascual referencian la procedencia de toda esta familia de palabras desde el término “correr” en *Diccionario...* vol. 2, pp. 208-211), usamos el término ‘decurso’ como espacio de tiempo, como intervalo, como lapso, como momento determinado del trascurso. Así, ya sea en el detener un instante la duración del curso (verso) como en el evitar la discontinuidad de la corriente (prosa), sostenemos que, tanto lo que denominamos de manera amplia como “poesía” cuanto la mención a los pensadores antes citados, responden afirmativamente a la pregunta de Agamben, en tanto se dan a la experiencia del lenguaje en su materialidad, allí donde fallan los nombres y la voz se expone *sola* frente a todo lo decible.

54. NANCY, Jean-Luc. Faire, la poésie. *Résistance de la poésie*, 1997, p. 12. [La traducción es nuestra].

55. Ibidem, p. 13.
56. Ibidem, p. 13.
57. Ibidem, p. 14.
58. BATAILLE, Georges. *Teoría de la religión*, 1975, p. 104.
59. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 592.
60. NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*, 2006, p. 107.
61. LACQUE-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia*, 2006, p. 27.

do” ni como “significación” delimitados, sino como un decir que es un exceso, un *más*. Sostiene este autor que “«Poesía» dice el decir-más de un más-que-decir”⁵⁵; y esto es así ya que “poesía”, por su exacción y exceso, constituye un “modo de decir-otro” en el que su hacer (*poiesis*) toma el todo por la parte: “todo el *hacer* se encuentra en el hacer del poema, como si el poema hiciera todo lo que puede estar hecho”⁵⁶. Es en este hacer donde el sentido no se da como una intención (no se trata de un querer-decir) sino como un acceso, un *hacer que hace acceder* al sentido, un hacer que es decir “como se dice: hacer el amor, que es no hacer nada, sino hacer ser un acceso. Hacer o dejar: simplemente poner, exactamente deponer”⁵⁷. La poesía es un exceso de sentido y la prueba de esto para Nancy es que se puede vivir sin ella. Así, en la poesía, en tanto *hace* pero sin *producir*, opera una negatividad *otra* (diferente al *trabajo de lo negativo*) que se configura como la vía por la que se accede a un exceso. En esta misma concepción de la *negatividad poética* de Nancy, de la poesía que accede al sentido pero sin determinarlo y que *hace su acción* en la *inacción*, se ubica la *doble negatividad de la voz* de Agamben, lo que ya no es el vacío sonido animal pero tampoco es aún puro significado. Y asimismo en esta misma dirección estaría la “negatividad sin empleo” de Bataille, ese derroche que acontece en la experiencia interior donde el hombre, en el grito como límite del lenguaje, se abre a “la noche animal íntima del mundo”.⁵⁸ Y del mismo modo, aquí se alinea el pensamiento de lo neutro (doblemente negativo) de Blanchot, donde se hace un uso no dialéctico de la negación, despojándose pasivamente del poder de decir, des-haciéndose de la reflexión que avanza, restando en la oscilación que suspende y des-activa las oposiciones. En estas experiencias de lenguaje, la voz es “voz oblicua” para Blanchot, en tanto no concierne a nadie, es lo *no-concerniente* y lo que está en suspenso: “el enigma propio del lenguaje en la escritura”.⁵⁹ De este modo, y en términos generales, se trata para Nancy de esos pensamientos de la negatividad en donde lo negativo “debe sustraerse a su propia operación, y ser afirmado por sí mismo, sin resto –o por el contrario, afirmado como el resto absoluto”.⁶⁰ Así, estos pensamientos se filian a lo inasignable de la poesía, a esa experiencia indeterminada donde la voz muestra el umbral del lenguaje en la escritura, donde –en palabras de Lacoue-Labarthe– acontece el “discurso extenuado, enfermo, balbuciente hasta el límite del silencio o de la incompreensión”.⁶¹

Pensamiento y poesía se enfrentan, pues, a lo *impensable e ilocalizable* de la voz, aquello que para Agamben –vía Heidegger– vincula el lenguaje con la muerte en la estructura de negatividad que comparten, ya que la voz “no dice nada, no quiere-decir ninguna proposición significante: indica y quiere-decir

el puro tener lugar del lenguaje”.⁶² Y en Blanchot podemos leer una idea sobre la voz que parece completar la anterior de Agamben, ya que afirma que la voz no es tan sólo un “órgano de interioridad subjetiva”, sino que significa “un retumbar de un espacio abierto sobre el afuera”⁶³. Lenguaje, negatividad, indecible, impensable: todo este complejo de nociones se va tejiendo en torno a la voz que abre una dimensión inaudita del lenguaje hacia su afuera, dimensión que es un encuentro pleno con el *murmullo*, sonido indemostrable e indecible que tan sólo unas partículas como los pronombres, que no nombran sino que muestran el lugar del lenguaje, pueden indicarlo sin demostrar, dejarlo innostrado en su decir.

En la indicación de la intemperie que se abre en la materia del lenguaje, subyace la contrariedad de *lo no-posible de decir* aunque sea *lo máximamente decible*; pero es en este punto donde debe reconocerse que es el habla poética la que acoge y da cabida a esa conmoción que supone la experiencia de la negatividad, en esa “tierra de nadie” que es la voz para Agamben, tierra que no es del sonido ni del significado, y donde la voz no le pertenece a nadie. “Ya-no (voz) y todavía-no (significado)”⁶⁴: esa doble negatividad es lo que estructura la voz humana y que la posiciona entre la *voz vocal* y la *voz articulada*. ¿Qué es el lenguaje sin voz? ¿Qué es la voz humana sin lenguaje? Agamben concluye que el lenguaje *es* y *no es* la voz del hombre, porque si lo fuera sería mero sonido y nunca podría hacer la experiencia del tener-lugar del lenguaje; mientras que si no lo fuera, sería puro logos y no existiría ese proceso de articulación del sonido vacío de la voz animal, proceso donde asimismo se indica el lugar donde acontece el lenguaje.

Acaso desde la *infancia* de Agamben podría reflexionarse aún sobre aquello que vimos cómo Benveniste desechaba y Quignard imaginaba, esto es, la posibilidad de hallar un momento en el que ya existiera el hombre pero aún no el lenguaje, momento donde se localizaría la *experiencia pura y muda*. Sin embargo, sabemos que hombre y lenguaje se co-pertenecen, y que lo propio del hombre es su *afonía*, vale decir, esa voz que conserva como no-voz. Y aquí, una vez más, en un eco incesante, resuena la pregunta blanchotiana de *quién habla cuando habla la voz*, cuando *lo que habla* es un grito que se escribe, un murmullo sordo que re-suena, una voz que se oye en su escritura, rozando la materia misma del lenguaje y exponiendo aquella barthesiana *estereofonía de la carne profunda*. Y a propósito de esto último, pero ya para suspender aquí nuestro recorrido, nos es imprescindible traer el eco de dos voces, la de Quignard, cuando en *La barca silenciosa* afirma que “somos carne donde el lenguaje desfallece”⁶⁵; la de Nancy, cuando en *Corpus* dice: “lo que, de una escritura y propiamente en ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo”⁶⁶. Lo que en un

62. AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*, 2008, p. 139

63. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, pp. 413-414.

64. AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*, 2008, p. 66.

65. QUIGNARD, Pascal. *La barca silenciosa*, 2010, p. 60.

66. NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, 2003, p. 68.

67. BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*, 1970, p. 413.

cuerpo es lenguaje desfallecido y es escritura, lo que en un cuerpo ha dejado de ser mero sonido pero aún no es puro significado, en ese *umbral* se abre la voz como suspensión y suposición de lo neutro, de aquello que siendo nominalmente positivo se evidencia como doblemente negativo: desasimiento y fuga, evanescencia y pérdida, resto que diagrama la dimensión de la escritura *en ausencia* como *e-vocación en eco de un equí-voco*, en ese espacio abierto de la escritura poética que, como dice Blanchot, acontece “en el umbral de lo extraño”.⁶⁷

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989.

_____. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

_____. *Infancia e historia*. 3ª edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

_____. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos, 2008.

_____. Pascoli e il pensiero della voce. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Postfazione di Andrea Cortellessa. Bari: Editori Laterza, 2010.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Venezuela: Monte Ávila, 1995.

_____. *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

_____. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

BATAILLE, Georges. *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1975.

_____. *La experiencia interior seguida de Método de Meditación y de Post-scriptum 1953*. Madrid: Taurus, 1981.

_____. *Lo imposible*. México: Coyoacán, 1996.

_____. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2005.

BELLESSI, Diana. *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Taurus, 2001.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Venezuela: Monte Ávila, 1970.

_____. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.

CARRERA, Arturo. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes. Madrid: Gredos, 1984.

DERRIDA, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción a la teoría del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-texto, 1985.

_____. Tímpano. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.

_____. El oído de Heidegger. *Políticas de la amistad*. Valladolid: Trotta, 1998.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

DORRA, Raúl. *La casa y el caracol*. Córdoba: Alción, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999.

GADAMER, Hans-Georg. *La voz y el lenguaje. Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Sendas perdidas: Holzwege*. Buenos Aires: Losada, 1960.

_____. *De camino al habla*. Barcelona: Odós, 1987.

_____. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odós, 1994.

_____. *La experiencia el pensar seguido de Hebel, el amigo de la casa*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2000.

KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

JABÈS, Edmund. La poesía: palabra del silencio. *Nombres. Revista de filosofía*. Año III, Nro. 3, Córdoba, Septiembre 1993.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena Libros, 2009.

MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo, UNR, 2013.

MILONE, Gabriela (comp.). *La obstinación de la escritura*. Córdoba: Postales Japonesas, 2013.

_____. Sobre la voz y el lenguaje (Agamben, Barthes, Quignard). In: *Animales, Hombres, Máquinas. I Coloquio Nacional de Filosofía. Actas*. Río Cuarto, Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Río Cuarto, 2009.

MONTELEONE, Jorge. Voz en sombras: poesía y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario, N° 7, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. Col. "La pharmacie de Platon". Bordeaux: William Blake & Co/Art & Arts, 1997.

_____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003.

_____. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

_____. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006.

_____. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1998.

_____. *Sordidissimes. Dernier Royaume, V*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros, 2006.

_____. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2006.

_____. *La barca silenciosa*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2007.

_____. *La Nuit sexuel*. Paris: Flammarion, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Ex libris, Eterna Cadencia Editora, 2009.

ROSA, Nicolás. *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

SERRES, Michel. *Le cinq sens*. Paris: Grasset, 1985.

